

## LA CORPORÉITÉ TROUBLANTE DANS LA THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Nikol MARTINKOVÁ BURIANOVÁ  
Université Masaryk, Brno

**Abstract (En):** The disturbing physicality in the contemporary theatre

Contemporary theatre is frequently based on the refusal of the mimetic restitution of man. The defeated man, the disappearing body, allows the speech to be incarnated on stage in its full depth. In addition, this duality of the speaking and spoken body finds its culmination in the form of the puppet or effigy, which leaves the spectator in hesitation between the mechanical and the living. The puppet clearly changes the traditional view of itself. In contemporary theatre, the performer's body is more often seen as its equal partner. Moreover, it is not the puppet that imitates an actor in his movements, but it is the actor that legitimizes his existence on stage by imitating the puppet. What experiences can emerge from this confrontation between the human body and that of the marionette? Can the body of an actor still be seen as an anthropological signifier?

**Key words (En):** contemporary drama; scenography; puppet; body; transfiguration; Valère Novarina; The Wooster Group; Gisèle Vienne; Dafa Puppet

**Mots clés (Fr) :** théâtre contemporain ; marionnette ; corps ; transfiguration ; Valère Novarina ; The Wooster Group ; la scénographie ; Gisèle Vienne ; Dafa Puppet

**DOI :** 10.32725/eer.2025.011

Bien qu'il s'agisse du concept fondamental du théâtre, le corps humain ne représente plus un signifiant anthropologique ou anthropocentrique. Selon Jean Baudrillard, le corps humain est disparu, vu que nous ne le possédons ni ne le contrôlons pas. Il est devenu « un charnier de signes »<sup>1</sup> qui se donne à voir, il se montre pour être observé ou il se cache pour être finalement dévoilé. Depuis la publication de l'étude anthropologique d'Helmuth Plessner (1995) sur les limites du comportement humain<sup>2</sup>, nous sommes familiarisés avec le concept selon lequel non seulement nous avons un corps, mais de surcroît, nous sommes un corps. Cette idée a déjà été explorée par les avant-gardistes du XX<sup>e</sup> siècle, qui ont cherché à libérer le corps de son statut d'instrument expressif pour en faire le véritable centre de la création scénique. En d'autres termes, être un corps signifie que toute perception, tout geste, tout rapport à l'espace et aux autres participe à la construction du réel scénique. À titre d'exemple, mentionnons Antonin Artaud dont la réflexion sur le corps constitue le fondement de son *Théâtre de la Cruauté*, où la corporéité devient la source même de la signification. Ainsi, la scène artaudienne se conçoit comme un espace de transmutation, où l'acteur, par sa présence physique totale, atteint une dimension à la fois rituelle et métaphysique.

Cette conception a profondément marqué les avant-gardistes du XX<sup>e</sup> siècle, qui ont, à leur tour, exploré le corps comme instrument de connaissance et de révélation,

---

<sup>1</sup> BAUDRILLARD Jean (1977), *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, p. 87.

<sup>2</sup> PLESSNER Helmuth (1995), *Le rire et le pleurer. Une étude des limites du comportement humain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 45.

cherchant à dépasser les limites de la représentation pour atteindre une vérité scénique pure. C'est justement cette ambivalence d'être et d'avoir un corps qui permet de comprendre le corps humain comme un espace performatif. Cette affirmation est illustrée par excellence par un grand nombre d'interprètes parmi lesquels nous pouvons citer Stelios Arcadiu, plutôt connu sous le nom de Stelarc. Cet artiste australien d'origine chypriote s'inscrit dans la continuité mais aussi dans le dépassement des avant-gardes : ses performances interrogent la relation entre le corps, la technologie et la perception de soi. Selon lui, le corps humain est devenu obsolète<sup>3</sup>, non pas au sens d'un rejet, mais comme constat de ses limites biologiques face aux extensions mécaniques et numériques. En reliant ainsi chair, machine et réseau, Stelarc poursuit le questionnement artaudien sur le dépassement du corps, mais en l'ancrant dans l'ère posthumaine, où la scène devient un laboratoire de fusion entre l'organique et le technologique. L'intérêt pour le corps physique et l'interrogation sur ses limites ne constituent pas une perspective nouvelle dans la théorie théâtrale. Dans l'un des ouvrages clés sur la théorie du théâtre, *Theatricality as Medium* (2004) Samuel Weber souligne que la théâtralité doit être comprise littéralement comme un médium, c'est-à-dire comme un espace où la présence n'est jamais immédiate, mais toujours médiatisée. Le théâtre ne représente pas simplement le monde, par contre il expose le processus même de la représentation, la tension entre visibilité et absence. Envisager la théâtralité dans sa dimension de médium, c'est reconnaître en elle un espace d'entre-deux qui confère au théâtre une puissance subversive : celle de déstabiliser la volonté occidentale de saisir la réalité à travers un regard unique, homogène et totalisant. Cette dynamique entre-deux ne vise pas à effacer la distance entre acteur et spectateur, mais à la rendre perceptible, à en faire le lieu même du sens. La représentation ne cherche plus à produire une illusion de présence totale, mais à exposer la fragilité et la porosité de cette présence. Ainsi, le rapport entre le corps sur scène et le regard du spectateur devient un espace de tension productive.

Autrement dit, envisager la théâtralité (et, par extension, le corps) comme un médium revient à comprendre la présence scénique comme un processus temporel qui se déploie entre le passé, le présent et l'anticipation du futur. Le corps devient alors le lieu d'une tension constante, traversé par la mémoire des gestes accomplis, l'intensité de l'instant vécu et la promesse de ce qui est encore à venir. Cette oscillation temporelle fragilise toute idée de cohésion ou d'unité, vu que la présence n'est plus stable ni totale, mais multiple, ouverte et continuellement en devenir.

---

<sup>3</sup> "Stelarc's performance of prosthetic selfhood can be described as the abandonment of the idea of self-possession and self-mastery. It creates a space for an encounter with, even intrusion of, what is radically different from the self and yet what remains, paradoxically, in some sort of relationship with the self. By denying the mastery of the self (of the artist, auteur, creator, demiurge), Stelarc does not give up what he previously possessed: he rather resigns from a certain idea of not only the performance artist but also the human as only singular and autonomous. His 'hospitality' – to borrow Derrida's term which he employs to describe precisely this kind of ethical opening – should not, however, be interpreted as an act of good will but rather as a compulsion to respond to the inevitability of ethics and a decision not to commit violence against it." ZYLINSKA, Joanna (2002), 'The Future... Is Monstrous: Prosthetics as Ethics', in *The Cyborg Experiments: The Extensions of the Body in the Media Age*, edited by Joanna Zylynska. London and New York: Continuum, p. 23.

Effectivement, dans la logique du théâtre postdramatique telle que l'analyse Hans-Thies Lehmann (1999), le corps scénique n'existe plus dans l'immédiateté d'un présent pur, mais dans un champ de temporalités entremêlées, où résonnent la mémoire du geste, l'instant de sa réalisation et la promesse de son devenir. Cette circulation entre le passé, le présent et un signe avant-coureur du futur dissout la cohérence linéaire et met à nu la discontinuité constitutive de la scène contemporaine. Ainsi, la présence corporelle n'est plus l'expression d'une unité, mais le lieu d'un processus de différenciation où la perception se déploie dans l'entre-deux du réel et de sa représentation. En d'autres termes, la présence se montre décentrée, stratifiée et instable.

Peggy Phelan, dans son texte "The Ontology of Performance : Representation without reproduction" affirme que le corps performatif se montre à la fois singulier et éphémère. Elle élabore sa conception avec le constat que « dans la représentation, le corps est métonymique de soi, de personnage, de voix, de "présence". Mais dans la plénitude de leur apparente visibilité et disponibilité, l'interprète disparaît en fait et représente autre chose – la danse, le mouvement, le son, la caractèrè, "l'art." »<sup>4</sup> Dans cette perspective la performance devient une catégorie métaphysique à caractère fragile qui transcende le corps mortel. Cela signifie qu'il est possible de devenir soi par disparition. Ainsi, la représentation se manifeste comme une expérience pure qui n'est pas ancrée dans une quelconque matérialité.

Effectivement, représentant une réalité hétérogène qui défie tous les systèmes établis, le corps évolue vers un médium pris entre présence et disparition, entre matérialité et fugacité ou finalement entre réalité et fiction. Quelles sont les stratégies du théâtre contemporain permettant de présenter le caractère fragile du corps sur scène ? Comment la corporéité troublante est-elle de nos jours saisie par les dramaturges ? Ce sont des questions qu'il faut se poser si nous envisageons la problématique de la corporéité dans le théâtre.

Le théâtre contemporain, hétérogène et diversifié dans ses pratiques, ainsi que ses esthétiques, mène un dialogue avec d'autres formes artistiques telles que la danse, les arts plastiques ou la vidéo. Néanmoins, nous pouvons observer certains principes qui tendent à se répéter sur scène – le questionnement du rapport entre le corps de l'acteur et celui du personnage ou encore plus généralement, le caractère du corps humain avec toutes ses faiblesses et possibilités. La scène n'est plus définie par les personnages, mais principalement par le processus de leur représentation et de leur construction dramatique. Il s'agit d'un processus qui s'expose à partir des années 90 dans toute sa transparence. Il nous semble que le développement du regard sur la corporéité, du moins dans le contexte de la scène théâtrale, progresse à partir d'une certaine forme de transfiguration jusqu'à la transformation, ce qui, dans les cas les plus radicaux, peut aboutir même au remplacement total du corps de l'acteur par un autre objet. Dans notre texte, nous nous pencherons sur le concept de la corporéité à travers différentes mises en scène, en particulier sur les diverses

---

<sup>4</sup> PHELAN Peggy (1996), *Unmarked. The Politics of Performance*, London, Routledge, p. 150.

"In performance, the body is metonymic of self, of character, of voice of 'presence'. But in the plenitude of its apparent visibility and availability, the performer actually disappears and represents something else – dance, movement, sound, character, 'art'." (Traduit par Nikol Martinková Burianová)

interprétations des textes de Valère Novarina. Nous comparerons ces approches avec celles du théâtre de Gisèle Vienne, dont la création se distingue par l'usage de mannequins artificiels et une vision singulière du corps, ainsi qu'avec le théâtre d'objets présenté par Dafa Puppert, qui, en tant que forme scénique, travaille avec le corps d'une manière entièrement différente. Bien qu'il soit impossible de proposer une analyse exhaustive des pièces théâtrales, pour nos besoins nous avons choisi les mises en scènes qui illustrent d'autres manières d'aborder la question de la corporéité sur scène. En adoptant une optique d'un théâtrologue, notre contribution ne traitera que des représentations scéniques.

Il s'avère utile de souligner que le texte du théâtre contemporain, par sa non-coïncidence entre les personnages et la langue qui leur est attribuée, met en jeu une véritable prise de parole des corps. Chargé, voire saturé, par le discours qu'il assume, le personnage qui se forme sur le plateau se présente à la fois comme le reflet de la vie ordinaire et comme l'empreinte d'une parole poétique. La relation entre la parole et la corporéité occupe une place centrale dans l'œuvre de Valère Novarina, dont le théâtre interroge les limites du langage autant qu'il en révèle la puissance incarnée. Chez lui, la parole ne se contente pas d'être un vecteur de sens. Par contre, elle devient matière vivante, souffle, geste ou mouvement du corps. C'est à travers cette fusion du verbal et du physique que Novarina repense la présence scénique, transformant le texte en acte corporel. Nous commencerons donc par cet auteur, dont la démarche singulière offre un point de départ essentiel pour comprendre comment la parole peut, au théâtre, se faire corps et comment le corps, à son tour, devient le lieu d'une parole en action.

Évidemment, le corps représente un instrument primordial et indispensable pour l'acteur, qui doit se castrer, comme le dirait Artaud, avant d'entrer en scène. Valère Novarina approche la même thématique en se référant au sacrifice de l'acteur qui est considéré selon lui comme un corps trans-vivant, comme le mort qui parle ou comme un corps traversé par le langage<sup>5</sup>. Dans sa *Lettre aux acteurs* il explique que « l'acteur n'exécute pas mais s'exécute, interprète pas mais se pénètre, raisonne pas mais fait tout son corps résonner. »<sup>6</sup> (*sic*). Il en résulte que Novarina présente la décomposition de la figure humaine dont le contour n'est qu'esquissé sur scène. Ainsi, d'après le dramaturge l'acteur doit avant tout « tuer, exténuer son corps premier, pour trouver l'autre – autre corps, autre respiration – qui doit jouer. »<sup>7</sup>

Il s'ensuit que dans la poétique théâtrale novarinienne, le corps de l'acteur est devenu un espace polyphonique où des voix multiples peuvent cohabiter dans leur diversité constituant un lieu d'échange entre l'intérieur et l'extérieur. En devenant un demi-corps et une machine à communiquer, le corps du comédien traversé de voix multiples se trouve au centre du procès de reconfiguration de notre expérience de l'humain. Très souvent, les spectacles contemporains se fondent sur le refus de la représentation mimétique de l'homme. Ils donnent la préférence à la défiguration d'un individu ce qui rend possible la mise au premier plan de l'objet principal du théâtre : la parole. L'homme défait avec son corps disparaissant permettent

---

<sup>5</sup> NOVARINA Valère (2018), *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., p. 23.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 32.

<sup>7</sup> NOVARINA Valère (2018), *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., p. 26.

d'incarner la parole sur scène dans toute sa profondeur. Cela révèle un corps parlant et parlé, une dualité qui trouve souvent son aboutissement sous la forme d'une marionnette ou une effigie laissant le spectateur/lecteur dans l'hésitation entre la mécanique et le vivant.

Valère Novarina illustre cette affirmation par sa mise en scène de *La Scène*, créée en 2003, où l'acteur cohabite l'espace théâtral de manière frappante avec des doubles mécaniques et des pantins variés. À côté des acteurs en chair et en os, le plateau se trouve brusquement occupé par des figures étranges qui servent non seulement d'avatars, mais également de doubles muets. L'auteur présente deux mannequins de vitrine, la tête de Daniel Znyk (un masque représentant l'acteur) et une sculpture. Il s'ensuit que l'acteur se perd dans ce mélange figuratif où l'organique et le mécanique partagent non seulement l'espace mais également les qualités. Céline Hersant ajoute à ce propos : « [e]ffigie, pantin, antipersonne, antihomme [...], l'acteur est toujours montré comme un corps aux contours instables. En dédoublement permanent, simultanément présent et absent, toujours en dialogue avec lui-même et hors de lui-même. »<sup>8</sup>

Il en résulte que les figures novarinienne ne sont pas des personnages au sens psychologique du terme, mais des corps traversés par le langage, des êtres en perpétuelle décomposition et recombinaison verbale. Le comédien y est moins un interprète qu'un vecteur d'énergie, un organisme par lequel passent les mots, les voix, les rythmes. Il s'agit d'une véritable incarnation du langage en mouvement. Cette conception de l'acteur entre en résonance avec le concept de la « marionnettisation »<sup>9</sup> de l'acteur et/ou du personnage élaboré par Julia Sermon. Selon l'auteure, la marionnettisation repose sur un processus de déshumanisation ou de dépersonnalisation de l'acteur. Les figures du mannequin, de la marionnette, de l'effigie ou encore de la machine participent toutes à la construction d'une image du corps symbolique – un corps à la fois mort dans son humanité et pourtant animé par une force extérieure, mécanique ou verbale. Les unes comme les autres n'ont pas d'âme, elles ne respirent pas, elles ne représentent que des corps, un étui pour la création artistique.

La production théâtrale contemporaine est souvent analysée comme une entreprise de défiguration de l'homme qui mène à concevoir le geste théâtral comme un procès de la trans-figuration. C'est aussi par la conduite des corps que les personnages peuvent être assimilés à des pantins ou des machines. La mise en scène de Nicolas Goussef du texte dramatique de Valère Novarina *Vous qui habitez le temps* (2005) présente non seulement un dispositif du corps-castelet, qui consiste à manipuler les marionnettes à gaine directement sur les corps des interprètes mus dans un espace scénique, mais également des acteurs qui se conduisent comme des marionnettes.

Le grand avantage des marionnettes réside dans leur caractère plastique d'articulation particulière dont la spécificité, à la différence du théâtre d'acteurs,

---

<sup>8</sup> HERSANT Céline (2014), « Médiatisation du corps et des discours : l'acteur novarinien et ses doubles », *Études théâtrales*, vol. 60-61, n° 2-3, p. 160.

<sup>9</sup> SERMON Julie & RYNGAERT Jean-Pierre (2012), *Théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, p. 76.

repose sur la capacité d'échapper aux contraintes anthropomorphiques. Comme le souligne Julie Sermon : « dans le théâtre de marionnettes, non seulement toutes les physionomies sont possibles, mais encore, toutes les hybridations imaginables (des genres, des âges, des règnes et des espèces) ». <sup>10</sup> Rompant avec ce présupposé mimétique, le personnage théâtral a cessé d'être à l'image de l'homme. La catégorie du corps semble être floue et indéfinissable. Dans cette perspective, toute forme de caractérisation atypique mène vers une marionnettisation de l'acteur. Les écritures marionnettiques font apparaître les êtres sur la scène, non comme des individus autonomes mais en revanche comme des identités figurales, c'est-à-dire comme des corps de représentation et en représentation, qui n'ont d'autre réalité que celle d'advenir là, tels quels, au « présent d'apparition ». <sup>11</sup>

Au cours des trente dernières années, la richesse des formes et des langages marionnettiques a augmenté que l'éventail des matériaux utilisés pour la fabrication des marionnettes a élargi. Ainsi, à côté des matériaux « traditionnels » tels que le bois ou le chiffon, les matières végétales, matériaux industriels ou différentes composantes électroniques, potentiellement robotiques sont exploités. Poursuivant les actes d'expérimentation artistique cultivés dès le début du XX<sup>e</sup> siècle par les avant-gardistes, les marionnettistes contemporains s'inspirent donc de tous les matériaux, « trouvant dans l'ensemble des techniques et des langages de représentation (arts plastiques, chorégraphie, cirque, arts visuels, arts numériques...) matière à développer de nouvelles formes narratives et scéniques ». <sup>12</sup>

Cette extension du champ figuratif s'adjoint d'une immense transformation des gestes du marionnettiste. Il en résulte que le terme de « manipulation », par lequel on qualifie généralement en français l'action du marionnettiste, s'avère imprécis, voire inexact. La première raison en est que ce terme implique que l'objet marionnettique se trouve mis en animation par le sujet. Cependant, dans les créations contemporaines le sujet choisit le plus souvent de simplement coexister aux côtés des effigies. Ainsi, la marionnette n'est pas seulement un instrument de substitution, elle est un dispositif critique vu qu'elle questionne ce que signifie être présent, agir, exister sur scène. Par son immobilité ou son mouvement décalé, elle révèle l'artificialité de tout corps scénique, y compris celui de l'acteur. Elle nous oblige à reconsidérer notre perception du vivant et du réel, et à accepter que la vie théâtrale puisse surgir dans l'inerte, dans le non-humain, dans le vide entre deux gestes. Effectivement, c'est principalement par les jeux du regard, par l'emplacement du marionnettiste par rapport aux effigies que s'éveillent des effets d'activation et de narration. La chorégraphe, plasticienne et metteuse en scène franco-autrichienne, Gisèle Vienne, inscrit son travail à travers un geste plastique qui utilise marionnettes, poupées, mannequins, masques pour non seulement questionner les possibilités de la représentation de cet état délicat entre réalité et fantasme, mais aussi pour envisager le rapport du corps de vivant à l'artificiel. Dans

---

<sup>10</sup> SERMON J. & RYNGAERT Jean-Pierre (2012), *Théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle: commencements*, Paris, Armand Colin, p. 76.

<sup>11</sup> NOVARINA Valère (1994), *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L., p. 13.

<sup>12</sup> SERMON Julie (2017), « La marionnette, un art contemporain ? (ou comment en finir avec les idées reçues) », *Nectart*, vol. 5, no. 2, p. 114.

sa représentation *Une belle enfant blonde* datant de 2005, l'auteure présente des poupées qui, même dans leur immobilité, semblent être plus vivantes que les acteurs. Dans ce spectacle, trois interprètes se dédoublent au cours de la représentation tout en improvisant autour du texte autobiographique de Dennis Cooper. En suivant les mots, les personnages se dédoublent pour servir d'incarnation de voix de l'auteur tout en mettant à disposition leurs corps – soit humains ou artificiels. Les acteurs touchent leurs sosies tantôt comme des corps réels, tantôt comme des objets. D'où vient la difficulté à identifier ou à classer clairement les corps représentés sur scène.

La seconde difficulté inhérente au concept de « manipulation » tient au sens figuré de ce terme. Les marionnettes ont, à partir des années 80, progressivement affirmé leur présence sur scène et pris une part plus directe et importante dans l'espace du jeu scénique. À ce stade de la réflexion, il est utile de faire référence au théâtre d'objet, dont la démarche met précisément en jeu la question de la présence scénique et de la corporéité. Le théâtre d'objets constitue une forme dramaturgique qui interroge le statut même de la représentation. En détournant les objets du quotidien de leur fonction utilitaire, il les érige en signes scéniques autonomes, capables de condenser une présence, une mémoire ou une identité. L'objet cesse d'être un simple support du jeu pour devenir effigie symbolique, substitut du corps ou prolongement du geste, engageant ainsi un dialogue entre l'humain et le non-humain. Par cette mise en relation, le théâtre d'objets remet en question les frontières entre sujet et matière, animé et inanimé, acteur et accessoire, révélant la scène comme un espace de médiation entre la vie et la forme. Il en résulte que la place de l'acteur semble être à la fois centrale et polyvalente, vu qu'il se présente en tant que narrateur, personnage, bruiteur, mais aussi élément du décor qui interagit avec les objets. En d'autres termes, il se dédouble tout en représentant soit l'acteur-marionnettiste, une ombre discrète au service des effigies, soit un protagoniste à part entière. Pour poursuivre cette réflexion sur les formes de corporéité troublante, il est éclairant d'évoquer la troupe Dafa Puppet, d'origine jordanienne et établie à Prague, qui développe une écriture scénique singulière fondée sur une esthétique de la suggestion, de la métamorphose aussi bien que sur un engagement social. Dans la pièce de théâtre *War maker* (2021), Husam Abed, à la fois metteur en scène et comédien, parvient à transformer, comme par un acte de magie, un simple objet du quotidien comme une allumette en bois en marionnette. L'artiste utilise une caméra installée sur la scène d'un théâtre d'objets pour interroger la frontière ténue entre les mondes en deux et trois dimensions. À travers ce dispositif, il ne se contente pas de documenter le jeu scénique. En effet, il en fait un espace d'expérimentation visuelle où l'image filmée et la présence physique des marionnettes se répondent, se brouillent et se recomposent. Le spectateur est ainsi invité à naviguer entre l'illusion plane de la projection et la matérialité du volume, entre le regard du cinéma et celui du théâtre. Cette exploration met en lumière la manière dont la technologie peut redéfinir la perception de la matière scénique et questionner la nature même de la représentation. Cette démarche soulève la question de la corporéité, entendue ici comme la tension entre le corps matériel (celui des marionnettes, de leur manipulateur) et le corps virtuel créé par la médiation de la caméra. Le spectacle devient alors un lieu de friction entre la chair et l'image, entre

la manipulation tangible et la perception médiatisée. En exposant le passage du geste à sa projection, *War Maker* interroge la manière dont le corps, même fragmenté ou déplacé dans l'espace numérique, conserve une puissance expressive et une présence sensible. Ainsi, Dafa Puppet explore non seulement la limite entre deux et trois dimensions, mais aussi la manière dont la corporéité, à la fois physique, mécanique et virtuelle, se reconfigure dans ce théâtre hybride, oscillant entre le réel et le simulé. Effectivement, les arts de la marionnette représentent un espace où les relations entre les choses et les êtres, le matériel et l'immatériel, l'animé et l'inanimé, l'anthropomorphe et le non-anthropomorphe sont déplacées, troublées et réinterrogées sans cesse en dessinant aujourd'hui un territoire crucial pour la compréhension de notre être au monde.

Dans les paragraphes précédents nous avons constaté que la marionnette rompt ouvertement et ostensiblement avec la vision traditionnelle d'elle-même. Dans les travaux contemporains, cette réflexion s'intensifie : chez Gisèle Vienne, la marionnette devient un miroir dérangent du corps humain, tandis que dans le théâtre d'objets de Dafa Puppet, elle se transforme en une matière expressive totalement affranchie de toute référence anthropomorphique. Dans les deux cas, la marionnette cesse d'être simple réplique du vivant pour devenir le lieu d'une redéfinition du corps lui-même – un corps fragmenté, distribué, transfiguré par le geste et le regard. Sur la scène contemporaine, le corps de l'artiste est couramment envisagé comme un partenaire plus ou moins égal de la marionnette. De surcroît, la marionnette n'est plus considérée comme un objet qui imite les acteurs dans leur travail dramatique, par contre c'est le comédien en chair et en os qui officialise son existence sur la scène en imitant la marionnette. Effectivement, le théâtre contemporain fait souvent le mouvement inverse : c'est le comédien qui emprunte les qualités de la marionnette. Par cette inversion, il interroge le sens même de la présence scénique et de l'incarnation. Imitant la marionnette, le comédien cesse d'être un corps « naturel » traversé par des émotions spontanées. Il devient un corps construit, conscient de son artificialité, qui révèle par sa raideur, sa fragmentation ou sa lenteur les mécanismes de la représentation. Ce geste ne diminue pas sa présence. Au contraire, il la radicalise. En se rapprochant du non-vivant, l'acteur rend visible la frontière entre l'animation et l'inertie, entre la chair et la matière, entre l'humain et l'objet.

Ce paradoxe confère à sa présence une puissance nouvelle, car exister sur scène, ce n'est plus seulement « être vivant », mais être perçu comme vivant dans un espace où tout est artifice. L'acteur « officialise » ainsi son existence non par la vie biologique, mais par la conscience de son rôle, par le geste de devenir lui-même figure, simulacre, marionnette. Son existence scénique passe par la reconnaissance de son propre dédoublement – entre l'être et le paraître, entre le souffle et la forme.

Dans cette perspective, la marionnette n'est plus un simple modèle mécanique. Par contre elle devient un principe de pensée du corps théâtral. Elle rappelle que le théâtre, loin d'être imitation du réel, est d'abord un espace de métamorphose où la vie se manifeste à travers l'artifice. En imitant la marionnette, le comédien ne renonce donc pas à sa vitalité ; il la redéfinit, il la met à distance pour mieux la rendre visible. Ainsi, le corps de l'acteur contemporain se situe dans une tension constante, à la fois chair et image, matière et signe, humain et objet. Cette tension

est précisément ce qui officialise son existence sur scène – non comme simple présence physique, mais comme présence consciente de sa propre théâtralité.

Si le corps humain peut imiter celui de la marionnette, c'est qu'il peut aussi se comporter comme elle tout en adoptant ses potentialités et possibilités. Par conséquent, l'acteur n'est parfois qu'un corps parlant, un corps mécanique privé de toute autonomie et individualité. Ainsi, le corps peut être décomposé, recomposé et travaillé de la même façon que le corps artificiel. La troupe de théâtre américaine The Wooster Group illustre ce phénomène dans la représentation *To You, The Birdie !* (2002), mis en scène par Elizabeth LeCompte. Il s'agit d'une adaptation libre et performative de la *Phèdre* de Racine. Fidèle à la démarche du Wooster Group, la pièce déconstruit le texte classique à travers un dispositif technologique complexe à l'aide des caméras en direct, écrans plats, micros, projections et sons numériques. Il en résulte que le plateau devient un laboratoire scénique où se brouillent les frontières entre le réel et sa représentation, entre le corps présent et son double médiatisé. Les acteurs sont filmés en direct ; leurs gestes, ou parfois seulement des fragments de leur corps (mains, visage, jambes), apparaissent simultanément sur des écrans disséminés sur le plateau.

Ces images deviennent des effigies autonomes, elles dédoublent et déforment le corps réel, le transformant en un objet composite, à la fois matériel et virtuel. Le comédien n'est plus un sujet incarné mais une entité éclatée, partagée entre le corps et son image, entre le geste et sa captation. Il devient marionnette d'un dispositif technologique qui le dépasse. La voix, souvent amplifiée, traitée ou décalée, se détache du corps visible, accentuant la dissociation entre action et intention, entre présence et contrôle. Dans ce spectacle, la captation vidéo des parties du corps de l'acteur est confrontée avec le corps présent. « Sur le plateau, différents écrans plats sont disposés, qui ont à la fois une fonction de paravent et de miroir où ils montrent une image de la partie occultée, en jouant sur toutes sortes d'effets déformants : agrandissement, désaxement... ».<sup>13</sup> Le corps de l'acteur s'atomise en parties pour être décomposé et recomposé en une forme nouvelle et autonome. Julie Sermon parle entre autres dans son texte d'une « marionnettisation technologique des interprètes »<sup>14</sup> qui est basée sur la substitution des effigies-vidéos ou des prothèses par le corps des interprètes.

Il est évident à quel point la marionnette fait basculer la représentation et le rôle de l'acteur. Parfois ces tendances sont poussées à la réalisation la plus extrême, où l'acteur laisse sa place à une marionnette. Dans la plupart de ces créations, il s'agit de la marionnette électronique qui montre bien la représentation en négative du corps de l'interprète ou du personnage. Il en résulte que le statut corporel du personnage est réinterrogé par la mise en jeu des effigies ou des sosies. Une telle présentation en négative du corps humain est illustrée par excellence dans la mise en scène du texte de Novarina, *Theatre of the Ears* de 2001 par Zaven Paré. Ce spectacle s'articule autour d'une parole diffusée par trois haut-parleurs, dont le déplacement sur le plateau devient un élément central de la mise en scène, en

---

<sup>13</sup> SERMON Julie & RYNGAERT Jean-Pierre (2012), *Théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, p. 103.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 104.

proposant paradoxalement un spectacle sans acteurs au moment où la marionnette électronique avec le visage rétroprojeté de Novarina est placée au centre du plateau. L'ordinateur contrôle à la fois l'émission du texte, les mouvements du clone novarinien ainsi que ses expressions faciales, notamment le mouvement des yeux et celui de la bouche. Dans ce cas-là, les acteurs ont été littéralement remplacés par des machines. L'artiste chercheur Zaven Paré a expliqué qu'il voulait créer une véritable marionnette électronique : « le but était de garder l'idée de la manipulation propre aux marionnettes et de réaliser une sorte de robot anthropomorphe autonome apte à être déplacé sur la scène. »<sup>15</sup> Ces formes d'art dramatique hybrides dépassent déjà la croisée du vivant et de la technique et rendent les frontières entre la présence et l'absence opaques. En d'autres termes, le corps n'est plus un lieu stable de présence car il flotte entre l'être et le paraître, entre la chair et son reflet. Dans cette zone d'indécision, la frontière entre la vie et son simulacre devient presque imperceptible.

En guise de synthèse des éléments évoqués précédemment, le spectacle *Hic sunt dracones* (2020) s'impose comme un exemple significatif. Bien qu'il s'agisse du théâtre cinétique ou physique, il nous semble important de mentionner le travail de la troupe de théâtre internationale indépendante dirigée par le metteur en scène et directeur artistique tchèque, Pavel Štourač. La pièce *Hic sunt dracones* représente une combinaison de théâtre physique, d'animation de matériel et d'objets associés aux principes du théâtre visuel. Dans leurs représentations, il est possible de trouver tous les éléments mentionnés dans le présent article. La déconstruction du corps humain en fragments autonomes ouvre un espace de recombinaison infinie. Les membres, les gestes et les voix se détachent de l'unité organique pour se combiner librement avec d'autres, humains ou artificiels. Cette marionnettisation de l'acteur, où le corps devient à la fois objet manipulé et force motrice, produit une tension constante entre contrôle et abandon, entre mécanique et pulsation vitale. La scène devient ainsi un lieu de polyphonie corporelle et sonore où plusieurs corps, plusieurs voix, plusieurs temporalités coexistent et se répondent. Vu que dans ce spectacle, les membres des actrices s'entrelacent ainsi non seulement les uns aux autres, mais aussi avec les membres artificiels des mannequins, l'actrice n'est plus un individu unique mais une multiplicité mouvante, un organisme scénique collectif où le geste d'une seule résonne dans le mouvement de toutes. Dans cette dynamique, *Hic sunt dracones* explore les limites de l'incarnation et invente un langage scénique où la fragmentation devient source d'harmonie, où la pluralité des voix et des présences compose une forme nouvelle de corporéité partagée.

De ce fait, la frontière entre l'organique et le mécanique, l'humain et l'inhumain reste floue. Art de décomposer leurs corps en éléments étranges et fantastiques et d'en faire d'étranges paysages, la corporéité représentée sur le plateau crée des êtres ou des artefacts qui prennent une vie indépendante. Ces jambes n'ont pas vraiment besoin du corps qu'elles portent normalement, elles se suffisent à elles-mêmes, elles s'empilent les unes sur les autres, se caressent et se chamaillent en se créant.

---

<sup>15</sup> PARÉ Zaven (2013), « La marionnette électronique », in : BOURASSA R. & POISSANT L., *Personnage Virtuel et Corps Performatif*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 140.

Quelles expériences peuvent-elles surgir de cette confrontation entre le corps humain et celui de la marionnette ?

Bien qu'il s'agisse de la marionnettisation, de la machination, de la défiguration ou de la mécanisation du corps humain sur la scène, la confrontation du corps de l'homme avec celui de la marionnette reflète la méfiance humaine en elle-même. La mise en jeu répond au désir de questionner la finitude de l'homme – sa dégradation, sa fragilité et potentiellement sa solitude face à l'horizon de la mort. En passant par toutes les formes des effigies jusqu'à la disparition totale de l'acteur en chair et en os, le théâtre contemporain vise à bouleverser les logiques fondatrices de la rationalité occidentale, telles que la hiérarchie ou le raisonnement, en s'ouvrant à la pluralité des actants, à la complexité des rôles et des interrelations qui témoignent sans doute des incertitudes et des angoisses de l'individu dans le monde contemporain.

#### **BIBLIOGRAPHIE**

- ARTAUD Antoin (1938), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- BAUDRILLARD Jean (1977), *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard.
- BOURASSA Renée, POISSANT Louise (2013), *Personnage Virtuel et Corps Performatif*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- HERSANT Céline (2014), Médiatisation du corps et des discours : l'acteur novarinien et ses doubles, *Études théâtrales*, vol. 60-61, n° 2-3, pp. 154–162.
- NOVARINA Valère (2018), *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L.
- NOVARINA Valère (1994), *Vous qui habitez le temps*, Paris, P.O.L.
- PHELAN Peggy (1996), *Unmarked. The Politics of Performance*, London, Routledge.
- PLESSNER Helmuth (1995), *Le rire et le pleurer. Une étude des limites du comportement humain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- SERMON Julie, RYNGAERT Jean-Pierre (2012), *Théâtres du XXI<sup>e</sup> siècle : commencements*, Paris, Armand Colin.
- SERMON Julie (2017), La marionnette, un art contemporain ? (ou comment en finir avec les idées reçues), *Nectart*, vol. 5, no. 2, pp. 108–116.
- WEBER Samuel (2004), *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, <<https://doi.org/10.5422/fso/9780823224159.001.0001>>.
- ZYLINSKA Joanna (2002), The Future... Is Monstrous: Prosthetics as Ethics, in : *The Cyborg Experiments: The Extensions of the Body in the Media Age*, Joanna ZYLINSKA (éd.), London and New York: Continuum.